بحث عـام | قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية | 21 مارس 2017

الموسيقى الدينية وتجلياتها
«الموسيقى الصوفية أنموذجا»



عامر عبد زيد الوائليّ
باحث عراقي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الملخص:

هناك توظيف للموسيقى والغناء الدينيّ ظهر في الاسلام في الموسيقى الصوفية، إنَّ التصوف جزء من خطاب عالميّ امتدَّ في عمق الحضارات القديمة إلى جانب اليونان والهند وأديان التوحيد الثلاث: اليهوديّة، والمسيحيَّة، والإسلام، فكان يمثل موقفا دينيًا؛ ولكنَّه موقف لا يأخذ بالتفسير الحرفي بل بالتفسير الروحي القائم على تجربة دينيّة عميقة، وفي هذا يقول الغزاليّ (سر القرآن ولبابه الأصفى، ومقصده الأقصى دعوة العباد إلى الجبار الأعلى، رب الآخرة والأولى، خالق السماوات العلى والأرضين السفلى وما بينهما وما تحت الثرى) وهكذا تظهر أصالة الجانب الإسلاميّ في التصوف، الذي انتهج منهجًا وآليات تطورت هي الأخرى وأصبحت من سماته على الرغم من الاختلافات بين المتصوفة واجتهاداتهم المعرفية في فهم الحقيقة وتجليها في الطريقة، التي اتسمت مع الطرق الصوفيَّة بإضافات تمثلت في: توظيف الموسيقى، والرقص الصوفي في التجربة الدينيَّة الصوفيَّة وهي تظهر لدى المتصوف في نظرته إلى (النص القرآني له عمق، انه باطن مغطى بالظاهر، وله معنى سري، وحي مخبأ في حنايا المعنى الأدبي، وهذا المعنى يكشفه الاستنباط).

فعلى الرغم من إشارتنا إلى أن حضور الموسيقى عميق في الميراث الدينيّ العالميّ وخصوصا في العراق ومصر واليونان والهند في المقدمة السابقة، وعلى الرغم من موقف الإسلام من الفنون ومنها الموسيقى؛ ولكنَّ بعض الباحثين يرصدون حضورًا للموسيقى في موضوعات دينيَّة إذ تظهر الأنغام الموسيقيَّة، واضحة جلية في العديد من الطقوس التعبديَّة، مثل الأذان، وترتيل القرآن، والتمجيد واستقبال شهر رمضان وتوديعه.

ومع ظهور السلالات الفارسيَّة والتركيَّة ظهرت الكثير من الطرق الصوفيَّة في الشرق وصولا الى الهند وفي المغرب العربي الإسلامي وقد وصار لكل طريقة صوفية مُريدوها وأشعارها وأورادها الخاصة، وأسلوبها في الغناء والرقص. بل إنَّنا سوف نجد أنَّ لهذا التراث أثرًا عميقَ الحضور في الموسيقى العربيَّة اليوم، ففي هذه الممارسات الصوفيَّة وما يصاحبها من موسيقى ورقص جعل العثمانين بشكل عام يعرفون هذه الموسيقى أحياناً باسم «الفن الإلهي»، وعلى الرغم من غموض المصطلح، فإنه كان يشير في عمومه إلى نوعين من الأداء، أحدهما: كان يُغنى باللغة التركية في حلقات الذكر ومولد النبي. والثاني: نوع آخر من الفن الإلهي نشأَ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أطلقوا عليه اسم «الشغول»، وكان عبارة عن ترانيم تؤدَّى باللغة العربيَّة في شهر رمضان ومحرم وذي الحجة. كما ظهر نوع غنائي كان يقوم به المؤذنون بعد صلاة التراويح في شهر رمضان يسمى «المناجاة»، حيث يصعد المؤذن على المنبر ويبدأ في إنشاد مدائحه واستغفاراته، وأحياناً تساعده مجموعة من المرددين من خلفه في أداء بعض المقاطع.

مقدمة

جدلية الدنيويّ ـ المقدس وتجلياته في الفن / الموسيقىّ

أولا ـ الموسيقى الدينيَّة وحديث الأصول:

الحدث الدينيّ عميق الحضور في الوعي الانساني وكان من تجلياته تلك العلاقة الأفقية بين السماء والأرض، والتي تمظهرت بأشكال متنوعة من التعبير الإنسانيّ اتجاه المقدس وكان السبب في ظهورها الفنون على تنوعها الحدث الدينيّ ومنها الموسيقى إذ لعبت الموسيقى والغناء دورا مهما في أولى الحضارات الزراعيّة في العالم، مثل الحضارة السومريَّة والآشوريَّة والبابليَّة، وحضارة مصر وسوريا القديمتين. وكانت أساطير الخلق وملاحمهم تُقرأ، أو تُجوَّد على شكل أُغنية، وانتقل ذلك التقليد عبر التاريخ إلى الفنون التوحيديَّة في المسيحيَّة والإسلام ولا سيّما الصوفية.

ومرد هذا إلى تصور الإنسان القديم للمقدس، من خلال مقولتي الطاهر والنجس، فهاتان المقولتان لا تدلان على تضاد خلقي بل على قطبيَّة دينيَّة، إنهما من عالم المقدس يتمثلان بالخير والشر من العالم الدنيويّ.

إن القوى النجسة هي قوى الانحلال التي ليست موضع شركة ولا تنتمي إلى أي جماعة ولا تشرق على أي جسم أخلاقي. بل تكون مسؤولة عن انتهاكات النظام السياسي وإعمال الفوضى وجميع الظاهرات المخالفة لقوانين الطبيعة.

أمَّا القوى الطاهرة فهي قوى التماسك التي تنشط وتوطد وتشرف على الانسجام الكوني، كما تسهر على سلامة الكيان البشريّ والإزدهار الماديّ واحترام القوانين وحسن سير الإدارة.[1]

لكنَّ الطقوس وظيفتها تنظيم العلاقة بدقة بين العالمين عالم الإنسان وعالم المقدس ومن هنا نجد الاحتفال ظاهرة حضاريَّة كانت تتجلى عبر تجدد الحياة؛ لهذا توصلنا الحفريات في هذه الظاهرة إلى مواسم الاحتفالات بالربيع قديما، التي تبدأ مع قدوم الربيع والخضرة والزرع والورود والثمار والنسيم المنعش المُعطر بروائح الزهور البريَّة التي تملأ الوديان والجبال والسهول والمراعي الخضراء التي ستطعم كل الكائنات الحية، لِذا نعلم بديهياً أن كل شعوب العالم لا بد قد احتفلت بقدوم الربيع بشكل من الأشكال. وهي وليد فضاء ديني شغل الإنسان فيه دورًا يقوم على خدمة الآلهة وهم في راحتهم إذ يعد هذا هو السبب والقصد من خلق الإنسان الذي يحمل في داخله أصلان، الأول: سماويّ، والثاني: الخطيئة وهذا يعود إلى خلق الإنسان من دمِ إله خرج

1 من مقدمة المترجمة كتاب: روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، ترجمة: سميرة ريشان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2010، ص 11-10

على القوانين هو» كنكو « كما تخبرنا قصة الخليقة البابليَّة.[2] فإن هذا الخلق جعل البابليّ يعتقد أنَّه خاضع إلى ثلاثة أنواع من النفوذ أو السلاطين. فهو اولاً خاضع إلى قرارات القدر التي لا تُرَد والتي تقررها الآلهة، والتي تحدد الخطوط العريضة للوجود وهو خاضع إلى وصاية يمارسها الملك على رعاياه، وهذه الوصاية تضاف إلى الوصاية الالهية وتكون تابعه لها. واخيرا هناك القوى الشريرة المتوحشة السريَّة التي هي الشيطان المنهمك في رصد المخلوق البشريّ، والتدخل في حياته (على شكل مرض في الغالب) وذلك ليس إلى جانب قرارات القدر ولكن في معارضتها.[3] فهذه الرؤية الدينيَّة البابليَّة تعود إلى السومريون إذ (طوَّر السومريون خلال الألف الثالث قبل الميلاد أفكاراً دينيَّة ومفاهيم روحيَّة تركت في العالم الحديث أثراً لا يمكن محوه، وخاصة ما وصل منها عن طريق الديانات اليهوديَّة والمسيحيَّة والإسلام.)[4] وبعض المصادر تقول: إن السومريين والساميِّين احتفلوا به منذ عصر (أريدو - 5300 ق. م) وبالذات في جنوب بلاد ما بين النهرين وباسم (زاكموك Zag-mug). وكان يُحتفل به مرتين في العام الواحد، في الربيع والخريف. أمَّا الساميُّون الذين سكنوا العراق القديم قبل السومريين وأثناء سكنهم وبعدهم فقد اختاروا له تسمية (أكيتو) وتعني: (الحياة) والمشتقة من تسمية أقدم هي: (a-ki-ti-se-gur-ku).[5]

وهذا الاحتفال ليس حدثًا طبيعيًا بل تجلي من تجليات المقدس في الطبيعة وكان يمثل خلقًا جديدًا وتعبيرًا من تعابير الحياة، كان لابد أن يجد ترجمةً له بشكل طقسي احتفالي، على الصعيد الشعبيّ والرسميّ وعلى الصعيد الدينيّ والمدنيّ معاً. (وعلى المستوى الجمالي خلق الموسيقيون والمنشدون الأميون وورثتهم المتأخرون وشعراء وكتاب «الإيدوبا» (أي المدرسة) مايعتبر من جميع الوجوه أغنى مجموعة أساطير (ميثولوجية) في الشرق الأدنى القديم، نزلت بالآلهة إلى مستوى البشري، إلا أنهم فعلوا ذلك بتفهم واحترام، وفوق كل شيء بأصالة وخيال.)[6] حيث كانت هناك موضوعات متنوعة أدبيَّة وموسيقيَّة ارتبطت بالدين والموت والرثاء والأعياد وهكذا راح البابليون يقيمون الكثير من المناسبات العظيمة، كرأس السنة البابليَّة (عيد اكيتو) طقوس للرقص خصصت لهذه المناسبة. وهنالك احتمال بان تلك الرقصات كانت متتمة للفعل والخطاب الدينيّ الاسطوريّ - الميثولوجيّ إذ كانت احتفالاتهم تلك المسماة (الأكيتو) تأتي (في اليوم الأول من شهر نيسان «نيسانو» والذي يعني: العلامة، وفي العربية (نيشان) لأنها العلامة أو النيشان على حلول فصل الربيع والإعلان عن ولادة الحياة ورمزاً للخصب وحَبَل الأرض بكل ما هو أخضر.. وهو لون الحياة.)

2 جورج كونتينو، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ترجمة سليم التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986، ص 325

3 جورج بوييه شمار، المسؤولية الجزائية في الاداب الاشورية والبابلية، دار الرشيد ط1، بغداد، 1981، ص 227

4 صموئيل نوح كريمر، السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم، ترجمة: فيصل الوالي، ط1، دار البصائر، ط1، بيروت، 2012، ص 173

5 طلعت ميشو، "أكيتو".. عيد الربيع البابلي، جذوره، أيامه، عائديتهِ، موقع.

6 صموئيل نوح كريمر، السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم، ص 173. وانظر في مجال النصوص الاسطورية: فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص ص 286-290

(7) وهذه الاعياد تجسد كما يشير مارسيا إلياد إلى محاولات الإنسان الأول في مقاومة التسلسل المنطقي وسعيه لإلغاء الذاكرة؛ لذا حاول العودة إلى زمنه البدئي.(8) وكانت تلك الاحتفالات تجلٍ مقدس يحضر فيه رجال الدين ورجال السلطة معا في تفعيله سواء كان في المعبد أم القصر معا فهو عيد ديني مثلما هو عيد وطني كانت ترافقه الموسيقى إذ كانت للآلات الموسيقية في بلاد مابين النهرين تاريخ عريق وأصل يرجع إلى عدة آلاف من السنين قبل الميلاد حيث أظهرت التنقيبات في أُور وكيش ونمرود الآت موسيقية أصلية مختلفة كان قد عزف عليها السومريون والآشوريون وموجودة الآن في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا الولايات المتحدة الأمريكيَّة وظهرت كذلك مجموعة كبيرة من الآثار التي نقشت عليها رسوم الآلات الموسيقيَّة المتنوعة التي استعملها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة.(9)

فهذا الحدث الطبيعي -الديني كان تعبيرًا عن تجسيد غريب ومبهر للمطلق في حياة البشر لكنَّه يأخذ اسلوبًا محايثًا، وهذا بدوره يتكرر ويتم الاحتفال به باستخدام الآلات الموسيقيَّة، وهذه الاحتفالية تعبر عن رؤية كونيَّة عرفت بالدولة الكونيَّة العراقيَّة؛ لأنَّه يستحيل وجود عالم منظم إذا لم تفرض عليه سلطة عليا إرادتها. فالفرد يشعر بأن السلطة دائماً على حق: أوامر القصر كأوامر الإله آنو، لا تتبدل، كلمة الملك حق، ونطقه كنطق الإله لا يغيره شيء.(10) فهذه الرؤية الدينيَّة كانت جوهر الاحتفالات التي تجمع بين الديني والدنيوي كان لها اثرها في تطور الفنون والآداب والتي بدورها توسعت مع إزدهار الحياة حتى أخذت تصنيف على أساس المادة التي كانت تصنع منها تلك الالة (فهناك مجموعة الآت موسيقية تسبق اسماءها العلامة الدالة على الخشب ومجموعة ثانية تسبقها العلامة الدالة على الجلد ومجموعة ثالثة تسبقها العلامة الدالة على القصب ومجموعة رابعة تسبقها العلامة الدالة على النحاس ومجموعة خامسة تسبقها العلامة الدالة على البرونز هذا مع العلم أنَّ ذكر المادة المصنوعة منها الآلة ليس السبيل العلميّ الدقيق لتحديد نوع الآلة؛ لذا علماء العرب والإسلام قد اتخذوا من كيفية خروج الصوت من الآلة أساسا للتصنيف واستنادا على ذلك قسَّموا الآلات الموسيقيَّة إلى الآلات الوتريَّة والنفخ وآلات النقر.)(11)

وهذا التصنيف للموسيقى يعكس دور الموسيقى في حياتهم التي يشغل الدين فها دورًا معنويًا كبيرًا جدا ولكنَّه يعبر عن موقف طبيعيّ فكان لهذا الحدث الطقسي أثر في علاقة عموديَّة بين الناس في العصور القديمة في الشرق ومنهم السومريُّون بالسماء من خلال أشكال جميله من التعبير الإنساني اتجاه المقدس حتى يقال بأن للسومريين فضلًا كبيرًا على الموسيقى في اختراعهم بعض الآلات الموسيقيّة، وعلى التدوين الموسيقي

7 طلعت ميشو، "أكيتو".. عيد الربيع البابلي، جذوره، أيامه، عائديتهِ، مصدر سابق.

8 ناجح المعموري، الجنس في أساطير وأديان الشرق، دار تموز، ط1، دمشق، 2012، ص 127

9 زهراء سعدي، اقدم الالات الموسيقية في وادي الرافدين، موقع،

10 فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية، ط2، بيروت، 1980، ص 240

11 زهراء سعدي، اقدم الالات الموسيقية في وادي الرافدين، مصدر سابق.

الأول (الذي يعتبر البدايات والمحاولات الأولى في تدوين الألحان الموسيقية على الالواح الطينية باستعمال رموز من الكتابة المسمارية المقطعية)، وكذلك لاستنباطهم الكثير من الألحان الدينيَّة التي كانت تغنى للآلهة في المعابد وقصور الملوك. وفي عام 1929 أكتشف عالِمُ الآثار البريطانيّ السير «ليناردو وولي» في مدينة أور جنوب العراق، في قبر الملكة «بو آبي شبعاد2450 ق.م» الذي يحمل الرقم «1237»، مجموعة من القيثارات وآلات موسيقية ذات أوتار شبيهة بالربابات، وكانت من بين هذه القيثارات المكتشفة القيثارتان السومريتان المعروفتان باسم «الذهبية» و«الفضية» والتي يعود تاريخهما إلى 2450 سنة قبل الميلاد.[12] واشهر آلتين في العراق القديم كانتا القيثارة والكنارة. ومن المحتمل أنَّ العازفين على هاتين الآلتين كانوا يدفنون أحياء وهم يعزفون عند موت الملك. ارتبطت القيثارة من الناحية الرمزية بالثوررمز الخصوبة والقوة والجبروت الإلهي، حيث صممت على هيئة رأس ثور.وايضا في العراق (اكتشف لوح طيني بالخط المسماري فيه تعليمات مهمة عن كيفية الغناء بمصاحبة القيثارة، حيث وضع المدون جدولاً ذكر فيه التغيرات الواجب إجرائها على أوتار القيثارة للحصول على أي نغم أو مقام مطلوب).[13]

ثم عن الكيفية التي انتقلت بها هذه الفنون الدينيَّة والدنيويَّة من العراق إلى باقي العالم إذ كانت الموسيقى عند الآشوريين منذ بدايتها في خدمة المعابد والقادة والمحاربين وأخذت عنها كل شعوب غربي آسيا وأروبا ولا سيما اليونان وروما، كما كانت الجسر الذي وصل بين الشعوب القديمة.[14] وقامت عوامل كثيرة في انتشار الثقافة العراقية في العالم ويقول احد الباحثين (أن تجار وادي الرافدين مسحوا جميع الأقطار المجاورة وارتادوها في وقت مبكر)[15]

ولكن لا يمكن نسيان الدور المصريّ الفرعونيّ في تطور تلك الفنون والآداب وارتباطها بالعامل الديني إذ تنوعت العبادات في مصر فأدى إلى عدم مركزية الدين. ومن ثم إلى تنوع موسيقيّ مذهل خارج المعابد والقصور الملكية. وعلى العكس من موسيقى وادي الرافدين، فقد وجدنا نصوص أغاني حب، أغاني رعاة، وأغاني عمال.[16]

ولكن هناك من الباحثين من يرصد (عدد من الرسوم في المعابد المصرية والقصور الملكية تشير الى شيوع الموسيقى. اضافة الى الكنارة والقيثارة، كانت هنالك آلات موسيقيّة أخرى. وكانت براعة المصريين

---

12 نينوس اسعد صوما، الموسيقا السريانية الكنسية، موقع،

13 نفس المصدر.

14 الموسيقى الآشورية، نقلا عن الموسوعة العربية.

15 صلاح سلمان رميض الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000، ص 41

16 رغم انه لايمكن اهمال الاعياد والاحتفالات الدني القائمة على الزواج المقدس في بابل وسومر.

في العزف والغناء محل احترام افلاطون. يفترض الباحث فالح مهدي أن المصريين طوروا أنماطا وخبرات قريبة من الموسيقى في العالم العربي الإسلامي.[17]

أمَّا في الجزيرة العربيَّة فيبدو انتشار مؤثرات كثيرة تمازجت فيما بينها ولكنَّ البنية الدينيَّة كما تمثلها (أبكار السقاف) في توصيفها الدين في شبه الجزيرة العربيّة[18] فالدين الحنيف، هو المعتقد الذي انحصر في الاعتقاد بأن الله إنما هو واحد لا شريك له ولامعين ولا ظهير .. متصف بصفات الكمال من الحياة والقوى والإرادة والعلم. وموصوف بصفات العلم من السمع والبصر لا تشبه ذاته الذوات ولا تضاهي صفاته الصفات.

وانطلاقا من عظمة سيد الكون قد اشتد حتى عمق عميقا وجد نفسه تحت تأثيره غير جدير حتى يلفظ اسمه كما وجد نفسه أمام هيبته هياباً لا يستطيع منه الاقتراب الا بواسطة من يحف به من حاشية، ومن ثم كان اتجاهه إليها يتخذها إليه زلفى ويرسل إليها تضرعاته بها إليه متوسلاً لا يعيدها لذاتها وإنما تيعبد بها إليها عبادة ما انحراف بها عن الإيمان بالوحدانية.[19]

وهكذا كانت الطقوس الاحتفالية التي ترافقها أشكال من الموسيقى الاحتفالية وهي تعكس الآثار القديمة في العراق ومصر.

ثانيا ـ الموسيقى الصوفية في الاسلام:

إنَّ حضورَ النَّغَمِ يواصل تواجده في المسيحية على الرغم من موقف اليهوديّة والإسلام من الموسيقى وأشكال الغناء المتنوعة إذ اشتمل عليها التحريم، ولكنَّها واصلت الحضور في المسيحية. وهناك توظيف للموسيقى والغناء الدينيّ ظهر في الاسلام في الموسيقى الصوفية وهي الأنموذج الذي اتخذناه في تمثيل الخطاب الموسيقيّ الذي يرث التراث القديم في علاقته العموديّة بين السماء والأرض.

وهناك الكثير من الدراسات المقارنة التي تربط بين المسيحيَّة والتصوف في الاسلام على الرغم من أنَّ هناك رأيًا يميز بين الرهبنة المسيحية والتصوف الإسلاميّ إذ إن تاريخ المسيحية عرف ظهور جماعتين: جماعة الرهبان وجماعة المتصوفة (.....) الذين عدوا من الكنيسة بأنهم هراطقة وما ذلك إلا لأنهم فسروا رؤيا القديس يوحنا الشيخ تفسيرا جديدا[20] بمعنى أنَّ التصوف لا يمكن إرجاعه إلى مجرد تشابه الظاهري

17 وليد يوسف عطو، الموسيقى في بلاد الرافدين ومصر، الحوار المتمدن - العدد: 5148 - 2016 / 4 / 30 - 09: 31 المحور: قراءات في عالم الكتب والمطبوعات.

18 أبكار السقاف، الدين في شبه الجزيرة العربية، الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2004، ص 16

19 نفس المصدر، ص 19

20 محمد عبد الحميد الحمد، الرهبنة والتصوف والإسلام، ط1، الرقة، 2004، ص 73

مع الرهبنة، بل إنَّ التصوف جزء من خطاب عالميّ امتدَّ في عمق الحضارات القديمة إلى جانب اليونان والهند وأديان التوحيد الثلاث: اليهوديّة، والمسيحيَّة، والإسلام، فكان يمثل موقفا دينيًا؛ ولكنَّه موقف لا يأخذ بالتفسير الحرفي بل بالتفسير الروحي القائم على تجربة دينيّة عميقة، ومعنى هذا أنَّ التصوّف يشكل خطابًا عالميًا من ناحية، ومن ناحية ثانية لكل تيار منه له خصوصيته فالتصوف الإسلامي له خصوصية إسلاميَّة متميزة. إن أحوال الصوفية ومقاماتها ترتكز بشكل أساسي على القرآن والحديث وأقوال الصحابة وسلوكهم وأقوال مشايخهم في ترك الدنيا والتوجه إلى الله كليًا.[21] وفي هذا يقول الغزاليّ (سر القرآن ولبابه الأصفى، ومقصده الأقصى دعوة العباد إلى الجبار الأعلى، رب الآخرة والأولى، خالق السماوات العلى والأرضين السفلى وما بينهما وما تحت الثرى)[22] وقد تجلت العلاقة بين التصوف والإسلام في الآتي: الإسلام الإيمان والإيقان، وإذا كانت الشريعة والحقيقة والطريقة مراتب للمعرفة من حيث طبيعتها، فالإسلام والإتقان مراتب لها من حيث حصولها للعارف، فالمراتب هذه قد لوحظت فيها الذات التي تحصل لها، وأنها مراتب للمعرفة ومراتب للشرع إذ (الدين الإلهي والوضع النبوي المسمى بالشرع مشتمل على الإيمان بالله وبرسوله وملائكته وكتبه، والأحكام التي جاءت من عند الله على يدي رسله وأنبيائه، ولهذا الدين مراتب، أولها الإسلام، وثانيها الإيمان، وثالثها الإيقان.[23] وهكذا تظهر أصالة الجانب الإسلاميّ في التصوف، الذي انتهج منهجًا وآليات تطورت هي الأخرى وأصبحت من سماته على الرغم من الاختلافات بين المتصوفة واجتهاداتهم المعرفية في فهم الحقيقة وتجليها في الطريقة، التي اتسمت مع الطرق الصوفيَّة بإضافات تمثلت في: توظيف الموسيقى، والرقص الصوفي في التجربة الدينيَّة الصوفيَّة وهي تظهر لدى المتصوف في نظرته الى (النص القرآني له عمق، انه باطن مغطى بالظاهر، وله معنى سري، وحي مخبأ في حنايا المعنى الأدبي، وهذا المعنى يكشفه الاستنباط)[24] فان المتصوفة قد نزعوا نزعة ذاتيَّة عميقة، وأنهم يتصلون بعالم ما وراء الحس ويحاولون أن يصلوا بقلوبهم ومشاعرهم إلى ما لا يتسنى للعقل والحواس الوصول إليه، أو قد اطمئنوا إلى ما وافقتهم به أذواقهم من معاني وما صورت به عالم ما فوق الواقع من صورة أن يدللوا على أنَّ عالمهم هذا العالم الحق وأنَّ ما عداه هو الباطل[25] وقد اتخذو من تلك التجربة الصوفيَّة النبع والمصدر لمعارفهم وعبَّروا عنها باللغة الصوفيَّة والموسيقى الصوفيَّة.

أمَّا اللغة الصوفيَّة: فهي التي يمكنها احتواء ما يمكن احتواؤه من الأشواق والمواجيد، فاصطلحوا على لغة الدلالة على التجربة الروحية التي لا تقاس بالحدود والأوصاف، ما يسمى في لغة الصوفية

---

21 احمد خواجه، الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983، ص 174

22 جواد علي كسار، فهم القران، مؤسسة العروج، ط1، 2000، ص 115

23 خنجر علي حمية، العرفان الشيعي، دار الهادي، ط2، بيروت، 2008، ص 366

24 احمد خوجه، الله والإنسان في الفكر العربي والإسلامي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983، ص 56

25 درويش الجندي، الرمزية في الادب الصوفي، مكتبة النهضة، القاهرة 1958، ص 341

بـ(الاصطلاحات الصوفيَّة) ويطلقون عليها أيضا الإشارات أو الرموز الصوفيَّة: وهي عبارة عن ألفاظ، أو كلمات يستعملها الصوفيَّة استعمالا خاصا، للدلالة على أنواع الوجدانات أو أنواع من المعاني الصوفية الخاصة، التي ليس في لغة المجتمع العادية ما يدل عليها[26] ومن هذه الألفاظ التي تمثل اللغة الصوفيَّة مثل: الفناء والبقاء، والمحو والإثبات، وعلم اليقين، وحق اليقين، والوارد والشاهد، والتوبة والخلوة، والخلة، والسكر، والصحو، والخمر، والزمان، والمكان، والبادي والجمع والتفرقة، والحضور والغيبة، والكشف، والذوق، والحبيب والمعشوق، والنور، والشطح ....الخ لها دلالتها الرمزيَّة المتفق عليها لدى الصوفيَّة. وان كان ثمة اختلاف فهو نادر وضئيل.[27] ولكنَّ مواقفهم تبقى متنوعة فهي: بين أن يلجأ المتلقي إلى تأويل تلك الأخبار تأويلاً لا يخلو من إسقاط أُفق مرجعيّ على طبيعة الخبر وذلك بأن ينسب تلك الحالات إلى الله الهاماً أو بواسطة الهاتف الذي يجعله ولياً صالحاً ووارثاً امتداداً للأنبياء والرسل.

أمَّا الموسيقى الصوفيَّة: فعلى الرغم من إشارتنا إلى أن حضور الموسيقى عميق في الميراث الدينيّ العالميّ وخصوصا في العراق ومصر واليونان والهند في المقدمة السابقة، وعلى الرغم من موقف الإسلام من الفنون ومنها الموسيقى؛ ولكنَّ بعض الباحثين يرصدون حضورًا للموسيقى في موضوعات دينيَّة إذ تظهر الأنغام الموسيقيَّة، واضحة جلية في العديد من الطقوس التعبديَّة، مثل الأذان، وترتيل القرآن، والتمجيد واستقبال شهر رمضان وتوديعه، وتكبيرات صلاة العيد، إضافة للأنغام والمقامات العراقيَّة التي تصاحب حفلات الذكر بأنواعه، والمولد النبويّ والتهليلة وتقدم هذه الحفلات الدينيَّة في مناسبات ذكرى ولادة الرسول، والاحتفال بذكرى الإسراء والمعراج، وليلة القدر، إضافة إلى لمناسبات الاجتماعية الحزينة، والمفرحة مثل العودة من الحج أو السكن في بيت جديد، أو إيفاء النذور؛ لأنَّ الموسيقى كانت ولا تزال «تربط العالمين الدينيّ والدنيويّ عند المسلمين وغير المسلمين.[28]

ولكنَّ الباحث يعتقد أنَّ هذه المظاهر الدينيَّة التعبديَّة جاءت إليها التحولات متأخرة وقد يكون التأثير بفعل انتشار الموسيقى الصوفيَّة لا متقدمة عليها وفي النتيجة أعتقد أنَّ ظهور الخطاب الصوفيّ أولا والطرق الصوفيَّة ثانيا، كان لهما تأثيرهما في تطور العلاقة بين الدين والتصوف ومن هنا نجد أنَّ الحفر في تشكلات الخطاب الصوفيّ يمهد لهذا، اذ كانت بغداد قد شهدت تحولًا حضاريًا كبيرًا وكان واحد من تجليات ذلك التحول ظهور التصوف في القرن السادس الهجريّ ثمَّ انتشر من العراق الى سائر بلاد المشرق اذ كانت بغداد مدينة للتصوف مثلما هي مدينة للعلم، وقد فتح إقبال البغداديين على الغناء، آفاقاً واسعة أمام الشعراء، فأخذ بعض أنواع الشعر والشعر الشعبيّ يظهر على ألسنة المغنين.. فكان ظهور الغناء الصوفيّ ثمرة

26 عدنان الذهبي، في سايكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس، مجلد 5، عدد 3، فبراير 1950 ص 428

27 طراد الكبيسي، مقدمة في الشعر الصوفي ضمن مقدمات في الشعر، دار الحرية للطباعة: 1971 197

28 آمال ابراهيم محمد، الأنغام الموسيقية في الطقوس الدينية، http://www.almadapaper.com/sub/05-682/p16.htm عزيز السيد جاسم في متصوفة بغداد.

التفاعل بين التصوف والأجواء البغداديّة.)[29] ومنها «الاذكار» وهو «طقس صوفي إسلاميّ تؤدى فيه القصائد بصيغة المقام العراقي، وتصاحبه قرارات الذكارة أو مجموعة مؤديي الذكر». تقدم حفلة الذكر في الأضرحة والجوامع والبيوت وهناك أنواع من الذكر تختلف باختلاف الطرق الصوفيَّة كالطريقة القادريّة[30] والرفاعيّة[31].

أمَّا التجربة الصوفيَّة: فإننا نلمس أن المصدر الأساس للتصوف هو التجربة الصوفية للمتصوف الذي صار مع الطرق الصوفية المرجع الأساس الذي تستقي منه الطريقة تجسيدها عبر الذكر والموسيقى وبهذا نلمس الاختلاف بين الطرق الصوفيَّة اذ ينماز كل ذكر بقراءة مجموعة من المقامات تقرأ حسب نظام الفصل الذي يستقي مرجعيته من رؤية المتصوف المؤسس للطريقة الذي يشكل المرجعية التي تستقي منها الطريقة رؤيتها الصوفية المتميزة ولعل بسبب هذه المرجعية ظهرت الاختلافات وظهرت أشكال متنوعة من الموسيقى والرقص الصوفيّ وهو باب الاختلاف بين الطرق الصوفية.

الموسيقى الصوفية: لقد تركت الموسيقى حضورًا فاعلًا في الممارسات الطقوسيّة الدينيَّة عامة إذ نجد أن للمقام كان له حضور واضح في الكثير من الممارسات الدينيَّة مثل: الأذان، وترتيل القرآن، والتمجيد واستقبال شهر رمضان وتوديعه، وتكبيرات صلاة العيد التي عرجنا على تفصيلها سابقا والتي تبين حضور المقامات الموسيقيَّة في الممارسات الدينيَّة التي جاءت بالأساس انعكاسًا للممارسة الصوفيَّة التي كانت تمزج بين بين الأنغام والمقامات العراقيّة وأشكال الذكر الصوفيّ بأنواعه وما يصاحبها من تجارب صوفيَّة من وجد صوفيّ إذ يكون (أقصى مراتب الوجد الصوفي) وفقدان الاحساس بالواقع الخارجيّ، حتى ينسى المتصوف جسدَهُ في حفلة ضرب الجسد على إيقاع الموسيقى، وقد رافقته مجموعة من الآلات الموسيقيَّة المستخدمة التي كانت قد عرفت لدى الصوفية مثل: الآلات الايقاعيَّة، والهوائية، والوَتريَّة، وبعض الفرق الصوفيّة تستخدم الآلات الايقاعيَّة فقط وهي مجموعة من آلات الدفِّ، والدفُّ عبارة عن إطار دائري، يرمز عند المتصوفة إلى الدائرة وتعني عندهم الحركة اللانهائية للكون وتثبت على الدف مجموعة من الحلقات المستديرة، كما أنَّ عدد السلاسل المثبتة تتفق مع عدد أسماء الله الحسنى وللدفِّ أهمية كبيرة، فصوته يلهم المبتدئين ويشوقهم لأداء الذكر.. ووسيلة المتصوف للوصول الى حالة من الوجد[32] وهناك الآت اخرى

29 نفس المصدر وانظر بواسطته: عزيز السيد جاسم، متصوفة بغداد، بغداد 1990

30 الطريقة القادرية: "طريقة عبد القادر الجيلاني (471-561ه)، وهو من أول من نادى بالطرق الصوفية وأسسها، وقال ابن تيمية عن طريقته: إنها الطريقة الشرعية الصحيحة، لانها تلتزم الكتاب والسنة التزاما حرفيا، وخاصة الجانب المعرفي للتصوف" انظر: عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، رقم، 754، ص 1194

31 والطريقة الرفاعية: طريقة أحمد الرفاعي، المتوفي سنة 512ه يشرحها الرفاعي فيقول: "طريقتنا دين بلا بدعة، وهمة بلا كسل، وقلب عامر بالمحبة "انظر: عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، رقم 438، ص 994

32 مفهوم الوجد: أن تستخرج للعبد حقيقة الإلهية التي وجدت وجودا سابقا، وعليه – وقد تبينها – أن يسعى إلى الظفر بتا من جديد. والوجود في الاحوال (أحوال الوجود) شعلة متأججة من نار العطش تستفيق لها الروح بلمع نور أزلي وشهود رفعى. انظر: عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، رقم 1040، ص 1324

مثل: النقارة يستخدمها الدراويش الاكراد مثل (البرزنجية والبندنيمي والرفاعي) إذ يتم استخدامها في فصل التوحيد.[33] فهذا الأجواء الصوفيَّة وما يرافقها من طقوس وموسيقى ممكن تلمس آثارها في أكثر من مكان ولها لون وسمات خاصة تختلف عن غيرها ومنها تشكل في الأجواء البغداديَّة إذ حوت الكثير من الاستعارات في تحقيب التصوف وهي تلك الأجواء التي رافقت ظهور التصوف حيث كان هناك موضوعات صوفيَّة إذ عُرف عن الغناء الصوفيّ أنه انسحابٌ من العالم الماديَ إلى حيز الزوايا والخوانق الصوفيَّة، للتقرّب من الوجود الإلهي كما يراه المتصوفون الباحثون عن الحب المطلق، والحب النهائي اللامتناهي، والحب الإلهي؛ ومناجاة الله من دون وسيط. سواء كانت تلك النصوص أم السرديات التي تتحدث عن الكرامات الصوفيَّة، ولكن من البديهي أنَّ الغناء الصوفيّ مر بمراحل طويلة حتى صار خطابًا متميزًا مختلفًا عن غيره وهي حقب طويلة حتى جاءت الطرق الصوفيَّة بكل تراثها الروحي والفني التركي أو الفارسي التي صار معها الغناء الصوفيّ متميزًا إذ هناك حلقات انشاد وذكر، واشتهرت الحلقات والطرق الصوفيَّة في الدول الإسلامية، وكان للموسيقى دور في الحياة السياسيَّة في بغداد حيث كان للموسيقى حضور في الفضاء السياسيّ والدينيّ إذ تسمى الطبلخانة أو الطبلخاناه هي جملة مؤلفة من كلمتين الأولى الطبل وهي آلة معروفة من آلات الإيقاع، والثانية خانة أو خاناه وهي كلمة فارسية معناها (البيت)، فيكون معنى الجملة «بيت الطبل» ويبدو أنَّ لها تأثيرًا يعود إلى عهود أقدم إذ كان الطبلخانة هي طبول متعددة وما يتبعها من آلات موسيقيَّة من أبواق ومزامير وشباباتوكوسات تختلف أصواتها على إيقاع مخصوص تدق كل ليلة في القلعة عند باب الملك ويدار في جوانبها بعد صلاة المغرب مرة وبعد صلاة العشاء مرة أخرى وقبل التسبيح على المآذن وتسمى «الدورة». وتدق الطبلخانة أيضا خلف الملك إذا ركب في المواكب ونحوها وتدور حول خيامه في السفر وتكون كذلك صحبة الطلب في الأسفار والحروب، ويقول الإمام الغزالي المتوفي عام 1111م (إن السر في ذلك أن في أصواتها تهيجاً للنفس عند الحرب وتقوية الجأش كما تنفعل الإبل بالحداء)[34] ومع ظهور السلالات الفارسيَّة والتركيَّة ظهرت الكثير من الطرق الصوفيَّة في الشرق وصولا الى الهند وفي المغرب العربي الإسلامي وقد وصار لكل طريقة صوفية مُريدوها وأشعارها وأورادها الخاصة، وأسلوبها في الغناء والرقص. بل إنَّنا سوف نجد أنَّ لهذا التراث أثرًا عميقَ الحضور في الموسيقى العربيَّة اليوم[35] ولكنَّ الأثر العثمانيَّ في الموسيقى الصوفيَّة كان كبيراً، فقد كانت تركيا تسيطر على الشرق العربي سياسيًّا وثقافيًّا، وذلك في فترة الاحتلال العثمانيّ الشهيرة للعالم العربيّ، وكان السماع العثمانيّ قد بلغ شأناً كبيراً

---

33 المصدر: جريدة المدى http://www.almadapaper.com/sub/05-682/p16.htm انظر بواسطته: شهرزاد قاسم حسن: أ- الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق- بيروت 1990. ب- الديني والدنيوي في الموسيقى خلال العصر العثماني المتأخر في العراق – الاردن - 2003

34 الرجب، هاشم محمد. من تراث الموسيقى والغناء العراقي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002م، ص 346-347

35 سارة القضاة، الموسيقى الصوفية بين التقليدية والتجريب، موقع merapoetics.com: اذ (تَدين الموسيقى العربيَّة في نهضتها الحديثة للأجواء الصوفيَّة التي سيطرت على الغناء العربي في أواخر القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، حين قاد شيوخ الإنشاد الديني في مصر عملية تطوير الموسيقى العربية، من أمثال، يوسف المنيلاوي (1850-1911)، وسلامة حجازي (1852-1917)، وإبراهيم القباني (1852-1927)، وأبو العلا محمد (1878-1927)، وسيد درويش (1892-1923)، وزكريا أحمد (1896-1961)... وغيرهم. وجميعهم كان يسبق اسمه لقب «الشيخ»، وذلك نظراً لارتباطهم جميعاً بالحركة الصوفية وأناشيدها الدينية في الاحتفالات الموسمية والموالد والحضرة الصوفية وغيرها.)

على أيدي مجموعة من الطرق الصوفيَّة، التي ازدهرت في أنحاء الدولة العثمانيَّة كالمولويَّة[36] (الدراويش) والبكداشيَّة[37] والخلوتيَّة والجلوتيَّة والجلشنيَّة والعلويَّة. وجميعها طرق أنتجت موسيقى روحيَّة فيها قدر من التشابه. ومن آثار العثمانيَّة التي تظهر واضحة في العراق في الموصل كان شيخ الموسيقيين العراقيين، الملا عثمان الموصليّ (1854-1923)، قد انتظم في سلك الطريقة الرفاعيَّة، وهو الذي ارتبط أيضاً بالتصوف التركيّ، فقد سافر إلى إسطنبول عدة مرات وارتبط بالسلطان عبد الحميد، ولا شكَّ في أنَّه أستفادَ أيضاً من تلك الزيارات. وكان الأتراك يجتمعون لسماع أدائه في جامع «أيا صوفيا» في إسطنبول. ولكنَّ الأمر يأخذ أثرًا أبعدَ أحيانا من الدولة العثمانيَّة إلى بيئة واسعة كانت بوادرها في بغداد ولكنَّها توسّعت وخصوصا في الشرق مع انتشار المد التركيّ بكل جذوره التراثيَّة الشرقيَّة وهذا جعل بعض الباحثين يرى أنَّ بعض ألوان الموسيقى الصوفيَّة تسبق في نشأتها وجود الدولة العثمانيَّة التي ولدت سنة 1299م. فقد تأسست الطريقة المولويَّة على يد مولانا «جلال الدين الرومي» (1207-1273م)، فيما تقول بعض المصادر إن «الحاج بكداش ولي النيسابوري» مؤسس الطريقة البكداشيَّة (توفي سنة 1270م). ولكنّ ثمة اختلافًا كبيرًا في موسيقى الطريقتين لدرجة أن البكداشيين يعدُّون بعض الفنون المولويَّة خطيئة كبرى لا تُغتفر.ولكنَّ الرقص يكاد يكون أمرًا فيه الكثير من الاختلاف بين المتصوفة وهو الذي ابتكرته الطريقة المولويَّة وهو يعرف بالرقص الدائري بمصاحبة المقامات الموسيقيَّة المعروفة، وكانوا يسمون الموسيقى الطقسية هذه «عين الشرف»، وتتكون من أربعة سلالم موسيقيَّة متتابعة بمرافقة الآلات الموسيقيَّة. إضافة إلى بعض الإيقاعات والتقاسيم الحرة. وإذا كانت الدفوف والطبول هي الأدوات الموسيقيَّة الأكثر استعمالاً لدى معظم الطرق؛ فإن المولويين أولوا اهتماماً كبيراً للناي، فالناي بالنسبة لهم أقرب إلى روح الإنسان وصوته وأشبه بالأنين، وهو أقرب للتعبير عما يجيش في الصدور. ومن أهم الآثار المولويَّة المتبقيَّة حتى الآن، تعود للفترة الواقعة بين حكم السلطان سليم الثالث (1789-1807) والحرب العالمية الأولى (1914-1918)، ويعد «كوزاك درويش مصطفى دادا» المتوفي سنة 1684 أقدم الموسيقيين المولويين المعروفين. وكان للتأليف الموسيقيّ ميزة كبيرة في جماعات الدراويش، والمؤلف الموسيقي يسمونه «الذاكر باشي»، وهذا الذاكر، يُعدُّ واحداً من أربعة فقط يحق له ارتداء التاج (أي العمامة الخاصة) والخرقة الصوفية.

ففي هذه الممارسات الصوفيَّة وما يصاحبها من موسيقى ورقص جعل العثمانين بشكل عام يعرفون هذه الموسيقى أحياناً باسم «الفن الإلهي»، وعلى الرغم من غموض المصطلح، فإنه كان يشير في عمومه إلى نوعين من الأداء، أحدهما: كان يُغنى باللغة التركية في حلقات الذكر ومولد النبي. والثاني: نوع آخر من الفن الإلهي نشأَ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أطلقوا عليه اسم «الشغول»، وكان عبارة عن ترانيم

36 كالمولويَّة: المولوية أحد الطرق الصوفية السنية. مؤسسها الشيخ جلال الدين الرومي (1207 هـ- 1272 هـ). وهو أفغاني الأصل والمولد، عاش معظم حياته في مدينة قونية التركية، وقام بزيارات إلى دمشق وبغداد. وهو ناظم معظم الأشعار التي تنشد في حلقة الذكر المولوية. واشتهرت الطريقة المولوية بتسامحها مع أهل الذمة ومع غير المسلمين أيّاً كان معتقدهم وعرقهم، ويعدها بعض مؤرخي التصوف من تفرعات الطريقة القادرية.

37 البكداشيَّة: هي طريقةٌ صوفيَّة تُرْكيَّة تُنسَب إلى الحاج بكتَاش وَلِيّ (القرن السابع الهجري) انتشرت في الأناضول، ثم في ألبانية.

تؤدّى باللغة العربيَّة في شهر رمضان ومحرم وذي الحجة. كما ظهر نوع غنائي كان يقوم به المؤذنون بعد صلاة التراويح في شهر رمضان يسمى «المناجاة»، حيث يصعد المؤذن على المنبر ويبدأ في إنشاد مدائحه واستغفاراته، وأحياناً تساعده مجموعة من المرددين من خلفه في أداء بعض المقاطع.

وانحسر الأداء الفني الصوفيّ بعد سقوط الدولة العثمانية، ولكنَّ فترة الثمانينات من القرن الماضي شهدت محاولات لإحياء هذا اللون بإعادة تسجيل بعض تلك الأعمال، وتوزيعها بصورة تجاريَّة ثم بدأت تعود تلك الأعمال شيئاً فشيئاً، في إطار استعادة الفلكلور التركي والتذكير به.

وفي القرن العشرين ظهرت بعض المواهب الفنيَّة التي تنتمي إلى الطريقة النقشبنديَّة، التي تعود أصولها إلى بهاء الدين النقشبند (1318-1389م)، وهي من أوسع الطرق الصوفيَّة عالمياً، وقد انتشرت في الدولة العثمانيَّة على يد الشيخ عبد الله الإلهي (1481م/1512م)، ومنها إلى العالم العربي.

يتميز الشيخ سيد النقشبندي بقوة الصوت وجماله، وكان والده شيخ الطريقة النقشبنديَّة في مصر تعاون في بعض أناشيده مع كبار الملحنين مثل بليغ حمدي ومحمد الموجي وسيد مكاوي وغيرهم. وربما كان النقشبنديّ أول من غنى من المتصوفين بمصاحبة آلة القانون، حين غنى قصيدة ابن الفارض الشهيرة «قلبي يُحدّثني بأنك متلفي».

وكان لموسيقى الطريقة النقشبنديَّة صدى خارج الوطن العربي، ففي مدينة، كال، بألمانيا يغني الشيخ الألمانيّ حسن دايك، مدائحه بنكهة غربيَّة، ممسكاً بآلة التشيلو، وبمصاحبة فرقة يعزف أحدهم على آلة الهارمونيوم، وثانٍ يعزف على آلة تسمى ديدجريدو، وآخر على الدف[38]

أمَّا مجالس السماع الصوفيّ فقد كان حضورها طاغياً في بلاد المغرب العربيّ، حيث تعددت الطرق الصوفيَّة والرباطات والزوايا التي مثلت مسرحاً واسعاً لممارسة الإنشاد الدينيّ والذكر والسماع قديماً. وفي المغرب حتى اليوم يحفظ للطريقة العيساويَّة الجزوليَّة (نسبة إلى محمد الجزولي المتوفى سنة 1421م، ومحمد بن عيسى المتوفى سنة 1525م) إضافة إلى آلات إيقاعيَّة غير الدفوف والطبول للإنشاد الدينيّ، مثل آلات النفخ، وخاصة آلة الزّرنة التركيَّة. في حين تبرز الإيقاعات الأفريقيَّة وأنماط الرقص المصاحبة لها، مع جماعات سيدي بوسعدية وللا ميمونة في المغرب.

38 محمد كريم، الصوفية.. أصل حكاية الموسيقى العربية، المصدر: جريدة العربي الجديد.

المصادر

أولا: الكتب

- محمد عبد الحميد الحمد، **الرهبنة والتصوف والإسلام**، ط1، الرقة، 2004
- جواد علي كسار، **فهم القران**، مؤسسة العروج، ط1، 2000
- خنجر علي حمية، **العرفان الشيعي**، دار الهادي، ط2، بيروت، 2008
- احمد خوجه، **الله والإنسان في الفكر العربي والإسلامي**، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983
- درويش الجندي، **الرمزية في الادب الصوفي**، مكتبة النهضة، القاهرة، 1958
- عدنان الذهبي، **في سايكولوجية الرمزية**، مجلة علم النفس، مجلد 5، عدد 3، فبراير 1950
- طراد الكبيسي، **مقدمة في الشعر الصوفي ضمن مقدمات في الشعر**، دار الحرية للطباعة: 1971
- عزيز السيد جاسم، **متصوفة بغداد**، بغداد، 1990
- عبد المنعم الحنفي، **الموسوعة الصوفية**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006
- شهرزاد قاسم حسن، **الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق**، بيروت، 1990
- **الديني والدنيوي في الموسيقى خلال العصر العثماني المتأخر في العراق**، الاردن، 2003
- هاشم محمد الرجب. **من تراث الموسيقى والغناء العراقي**، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002م.

ثانيا: المواقع الالكترونية

- **آمال ابراهيم محمد، الأنغام الموسيقية في الطقوس الدينية**، http://www.almadapaper.com/sub/05-682/p16.htm
- **محمد كريم، الصوفية.. أصل حكاية الموسيقى العربية، المصدر: جريدة العربي الجديد**
- **سارة القضاة، الموسيقى الصوفية بين التقليدية والتجريب، موقع merapoetics.com**
- المصدر: **جريدة المدى** p16.htm/682-http://www.almadapaper.com/sub/05

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنــون بلا حدود
Mominoun Without Borders
www.mominoun.com للدراســات والأبحــاث

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

info@mominoun.com

www.mominoun.com